

## Durham Research Online

---

### Deposited in DRO:

12 February 2014

### Version of attached file:

Submitted Version

### Peer-review status of attached file:

Not peer-reviewed

### Citation for published item:

Roberts, N. (2006) 'De ruiseñor a cigarra : la poética venezolana de Eugenio Montejo.', *Aerea : anuario hispanoamericano de poesía*, 9 . pp. 298-302.

### Further information on publisher's website:

<http://www.rileditores.com/>

### Publisher's copyright statement:

### Additional information:

---

### Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in DRO
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full DRO policy](#) for further details.

## **De ruiseñor a cigarra: la poética venezolana de Eugenio Montejo**

**Nicholas Roberts**

### **Introducción**

El propósito del presente artículo es examinar, por vez primera, cómo se interactúan dos de las más prominentes dualidades que surgen de la poética de Eugenio Montejo: el contraste entre un mundo natural ya pasado y la realidad urbana moderna, y el contraste multifacético que existe entre Europa y América Latina. De ahí, demostraré que la obra de Montejo se ofrece como una exploración constante de cómo una poética latinoamericana, y, más específicamente, una poética venezolana, ha de construirse en la época moderna.

### **La noche ontológica**

los poetas en vela hasta muy tarde  
se aferran a viejos cuadernos.  
(Montejo 1978: 63)

Esta cita, del poema “Labor” de *Terredad* (1978), bien podría considerarse un resumen de uno de los temas más persistentes de la obra montejeana desde *Algunas palabras* (1976) hasta *Partitura de la cigarra* (1999): el del poeta trabajando en la noche.

Detrás de esta insistencia en lo nocturno está la presentación de una humanidad que se encuentra en lo que podríamos denominar una noche ontológica. Repetidas veces Montejo se refiere en su poesía a la idea de que la vida se vive como si fuese un sueño, es decir, donde nunca alcanzamos una plenitud o autenticidad del ser. En el poema “Sentir”, de *Alfabeto del mundo* (1988), por ejemplo, el poeta subraya la necesidad de sentir el mundo y el tiempo en que vivimos, llamándonos, al final, a “apartar de la carne sus viejos bueyes de opio | hasta que se despierten” (1988: 194). El poeta, igual que el resto de la humanidad, no está vivo del todo. Y sin embargo, es el poeta quien, al menos, es capaz de comprender esto y quien aparece en la poética de

Montejo como potencialmente capaz de despertar a su raza del sueño ontológico, tal y como implica el tema de la faena nocturna del poeta.

Uno de los aspectos claves de la presentación de la noche ontológica en que trabaja el poeta es el encuadre que Montejo suele darle: el de la ciudad moderna. En “Nocturno”, de *Algunas palabras*, por ejemplo, el paisaje urbano es el elemento central del encuadre nocturno:

Noche de compasiva geometría  
donde los ecos van y vuelven  
entre edificios rectos.  
[...]  
Los últimos taxis llevan sombras.  
(1976: 29)

Tales referencias a la ciudad como componente principal de las escenas nocturnas abundan en la poesía de Montejo desde este poemario hasta *Alfabeto del mundo*.

La prominencia de la ciudad sugiere que, de alguna manera, está estrechamente vinculada a la ubicación de la humanidad en la noche ontológica. Y, de hecho, semejante vínculo se hace explícito en el poema “Sentir”, donde el poeta declara que la única manera como se puede vivir de veras es “Sentir, sentir a pesar de la ciudad” (1988: 194). La ciudad representa, pues, la realidad contra la cual el poeta ha de escribir mientras busca cómo despertar a la humanidad y llevarla a una plenitud del ser.

### **La urbanidad y la naturaleza**

La pregunta que ha de plantearse es, por supuesto: ¿qué tiene la ciudad que hace que represente y hasta quede detrás de la condición caída de la humanidad? Y la respuesta radica en la oposición construida por Montejo entre la urbanidad y la naturaleza. La ciudad moderna se define repetidas veces en la poética montejiense como un espacio donde la naturaleza y lo natural están ausentes. De hecho, ya para *Trópico absoluto* (1982), Montejo es explícito al presentar la urbe moderna en que vive como un lugar no

sólo desprovisto de naturaleza, sino también que repele a la naturaleza. Esto queda bien ilustrado en varios versos de “Mural escrito por el viento”, donde el poeta nos advierte que “Una ciudad no es fiel a un río ni a un árbol, | mucho menos a un hombre” (1982: 16), antes de terminar el poema con la imagen de la naturaleza haciendo precisamente lo que el poeta nos aconseja que hagamos nosotros: huír de la ciudad:

Por eso el río pasa y no vuelve,  
por eso el árbol que crece a sus orillas  
elige siempre la madera más leve  
y termina de barco.  
(1982: 16)

No obstante, la imagen más recurrente de la ciudad como lugar donde la naturaleza está ausente es la del gallo y su canto. Como ejemplo, podemos tomar el poema “Medianoche” de *Alfabeto del mundo*, donde el poeta nos informa que, en la ciudad, los gallos han sido reemplazados por piedras:

Ningún gallo cantó para negarme  
ni esperé oírlo: ya no queda uno solo  
a mil leguas siquiera.  
Cantó una piedra, sin plumas, de voz ronca,  
insomne en su alarido.  
(1988: 173)

Al referirse al gallo rural, Montejo llama la atención al contraste que existe entre la realidad urbana moderna y la realidad cuasi-rural imaginada por su obra de antes de 1976, donde, en una poesía empapada de tonos pastorales, presenta la casa (mitificada y romantizada) de su infancia en el pueblo provincial de Valencia (Venezuela), casa donde el ser aparece como auténtico. Y en el poema “El país más verde” de *Trópico absoluto* (1982), Montejo deja clara la centralidad de la íntima relación con la naturaleza – y hasta la unidad con ella – en semejante autenticidad o plenitud del ser, ahora perdida. En este poema, la vida y el ser mismos del poeta y la comunidad se ven determinados por este color natural, con el que están fusionados: cada hombre, leemos, “era un árbol” (1982: 21). Es más: el verde del título del poema

no sólo moldeaba cómo la gente veía el mundo, con el poeta declarando que “lo llevábamos tatuado en las pupilas” (1982: 21), sino también que infundía y caracterizaba su “modo de ser, hablar, reconocernos” (1982: 21), sugiriendo que tanto la vida como el lenguaje eran naturales, al contrario de lo que ocurre en la urbe moderna.

En resumen, la enajenación de la naturaleza que supone la vida urbana moderna es lo que constituye y queda detrás de la falta de ser auténtico tanto de la humanidad como de cada individuo en el mundo moderno, condición simbolizada en la imagen de la noche (ontológica). Además, la imagen recurrente del canto del gallo también subraya la índole de la tarea del poeta que escribe en la ciudad nocturna: su faena es, según nos dice Montejó repetidas veces, encontrar “un gallo que simplemente cante” (“Nocturno”, 1988: 187), es decir, tanto ser el preludio de un nuevo amanecer ontológico como suscitar un regreso a la naturaleza y a una unidad con ella, siendo el uno concomitante con el otro.

### **La naturaleza de Venezuela**

¿Cómo, entonces, ha de proceder el poeta? Para contestar esta pregunta, primero tenemos que reparar en que, en la poesía de la naturaleza y la ciudad de Montejó, hay un importante cambio de énfasis, señalado por el último poema de *Terredad*, “Un samán”:

Un samán ya viejo verdea y monologa:  
 -solo, sin dar un paso,  
 en los anillos de mi cuerpo  
 anoté mis vueltas al sol de la tierra.  
 Se movió el mundo, no mis ramas,  
 me quedé tenso ante los días  
 como un volatinero.  
 Oí muchos pinos hablar de la nieve  
 pero no envidié al haya, al abedul  
 que pueden conocerla.  
 Estoy donde los vientos me dejaron  
 sin renegar mis dioses,  
 junto a las mansas reses que cobijo

en la intemperie.  
 Jamás he visto un ruiñeñor,  
 amé otros pájaros,  
 cuidé sus nidos inocentes.  
 Crecí a la lenta luz del trópico  
 mirando las iguanas atar el arco iris  
 a mi corteza.  
 Con las últimas hojas me ilumino  
 levitando en el verde.  
 Quise ser lo que soy: un samán de estos campos,  
 que el leñador disponga de mis ramas  
 para su buena lumbre.  
 Ya no temo los fuegos.  
 (1978: 67-8)

El poema habla de una unidad de la voz poética con la naturaleza y de la existencia de un ritmo natural que incorpora las plantas, los animales, la luz, y los seres humanos. Pero, como indica el título mismo, lo más importante de este poema es que se centra no en la naturaleza en términos generales sino en la naturaleza de los trópicos, de los trópicos venezolanos en los que Montejó vive y escribe.<sup>1</sup> De esta forma, “Un samán” prepara el terreno para la presencia dominante del paisaje, la flora, y la fauna de Venezuela en el siguiente poemario *Trópico absoluto*, un cambio de lo general hacia lo más específico intimado por los títulos de los dos libros. Así, el tema central de poemas como “El país más verde” no es tanto una unidad general de la humanidad con la naturaleza, como una unidad del pueblo venezolano con la naturaleza de Venezuela.

Lo que surge, pues, de los poemas de *Trópico absoluto* es que una autenticidad ontológica para el poeta y el pueblo venezolanos se encuentra en la naturaleza del lugar mismo (véase, por ejemplo, el poema “Hombres sin nieve”). Y es esta unidad con la naturaleza de Venezuela la que el poeta venezolano debe recuperar.

Una indicación clave de cómo Montejó emprende esta tarea se revela, una vez más, en “Un samán”, ya que, además de señalar el cambio ya mencionado de lo general a lo específico, este poema también anuncia un importante cambio poético. Al hacer hincapié en los paisajes tropicales de Venezuela como desprovistos de nieve, “Un

samán”, junto con varios poemas de *Trópico absoluto*, enfatiza sobre todo la diferencia que existe entre estos paisajes y los de Europa, a los que Montejó alude en otros poemarios con referencias, por ejemplo, a las “gélidas costas” (“Retorno de las islas”, 1978: 46) de Gran Bretaña. Sin embargo, con respecto a esto, la referencia más importante en “Un samán” es la que hace el poeta al ruiseñor, cuya ausencia en Venezuela se destaca. Al declarar que el ruiseñor, leitmotiv romántico europeo por excelencia, no cabe en el paisaje venezolano, el poeta implica que hay una necesidad concomitante de que una poética venezolana renuncie a los lugares comunes de las tradiciones poéticas europeas. Es decir, si la poética de Montejó ha de ser la de (y para) los trópicos y el pueblo venezolanos, debe apartarse de una poética europea, poética falsa, carente de sentido, y poco apropiada en este encuadre americano. Como anuncia Montejó más adelante en el poema “Santo y seña”: “No hay ruiseñores en mis venas” (1988: 193). En pocas palabras, pues, el cambio interno en la poesía de Montejó hacia la naturaleza de Venezuela como la ubicación de una autenticidad ontológica del país marca también una afirmación de la necesidad de una poética identificablemente venezolana.

### **Una poética venezolana**

Específicamente, dado el rechazo del ruiseñor, queda la pregunta de qué leitmotiv plantea Montejó como el nuevo símbolo natural de la poesía y la voz poética. “Un samán” insinúa que otros pájaros están presentes, y en *Guitarra del horizonte* (1991), uno de los heterónimos de Montejó, Sergio Sandoval, se refiere concretamente a una alternativa autóctona al ruiseñor, al hablar del “canto de la paraulata blanca, nuestro solitario ruiseñor” (1991: 51).<sup>2</sup> Sin embargo, la versión autóctona principal del ruiseñor europeo que ofrece la obra montejiense no es un pájaro sino la cigarra, ubicua en Venezuela, y que aparece como un símbolo del país en su poesía. Tal es el caso en “Las

cigarras” de *Algunas palabras*, por ejemplo, y en “La puerta” de *Partitura de la cigarra*, donde el poeta comienza por describir como no hay “Nada de nieve en esta puerta | sólo calor, madera que se dilata | y cantos de cigarras” (1999: 19).

Además, y como implican estos versos, la cigarra está en el centro de un contraste explícito en la obra de Montejó entre la naturaleza y el ser en los trópicos de Venezuela y la naturaleza y el ser en Europa, contraste que se hace más abiertamente en la lectura de la fábula esópica de la cigarra y la hormiga que se encuentra en *El cuaderno de Blas Coll* (1998 [1981, 1983]) y *Guitarra del horizonte*. En aquél, leemos que “en contra de Esopo y de los fabulistas del Mediterráneo, conviene no perder nunca de vista que en el trópico [...] es la cigarra, y no la hormiga, la que tiene razón” (1998: 76). Lo que se quiere decir con esto se explica y se desarrolla en el segundo de los dos libros, donde Sergio Sandoval nos informa que:

En el álbum sentimental de nuestra coplería, la chicharra aparece como el insecto que más seduce a la imaginación de los cantadores. Nada puede contra ella la acrimonia de Esopo, que moraliza a partir de su supuesta ineptitud para el trabajo y el ahorro, virtudes éstas que atribuye a las hormigas. El coplero reconoce que también el canto es un trabajo sutil e indispensable, y se identifica con su destino. De tal forma, sin saberlo, más que al sordo Esopo, su instinto lo acerca al melodioso Homero, cuyos hexámetros tanto deben a los sonoros élitros de estos insectos. Por lo demás, la nieve nunca llega a nuestra tierra, de modo que las hormigas no tienen ocasión de solazarse con el rencor que les endigla la esópica moraleja. (1991: 82)

Estos extractos, pues, hablan de una diferencia ontológica fundamental entre Europa y los trópicos, vinculando esa diferencia una vez más al clima y a la naturaleza. Y lo hacen centrándose específicamente en la cigarra y en una afirmación de ella.

La culminación de la presencia de la cigarra en la obra de Montejó la constituye el poema “Partitura de la cigarra”, el más largo de su carrera hasta ahora. Este poema confirma finalmente que es la cigarra lo que ha de reemplazar al ruiseñor en esta poética venezolana: es ahora la cigarra la que “está cantando en un árbol” (1999: 54), y, nos informa el poeta, es el canto de la cigarra el que contiene el auténtico ser de



la tierra y el pueblo venezolanos: “Está cantando en el fondo del bosque, | en el bosque secreto que cada quien lleva consigo” (1999: 54). La cigarra aparece también como el poeta mismo, la voz poética por excelencia: “la maestra de Orfeo, la reina maga” (1999: 54), al mismo tiempo que el poema reúne las preocupaciones universales de la enajenación de la humanidad de la naturaleza que están presentes en la poesía montejiiana con su preocupación por la resolución local de esa enajenación, refiriéndose, por ejemplo, a la “Cigarra que nos convierte en árboles | a la orilla de la tierra en que trabaja, | ella y la cósmica presencia” (1999: 53).

Sin embargo, aunque representa y simboliza constantemente la distinción de la naturaleza, ontología, y poética venezolanas de sus equivalentes europeos, como hemos visto, al recurrir a la cigarra, Montejo también señala la problemática de considerar tal distinción absoluta. Primero, es notable que Montejo emplea el término “cigarra” para referirse al insecto venezolano, vocablo que se usa más en España, por ejemplo, que en Venezuela, donde “chicharra” sería la palabra más “criolla”, como prefiere el heterónimo Sergio Sandoval. No obstante, volviendo a la discusión de Sandoval sobre la chicharra en la poesía venezolana, allí también encontramos una señal de que lo europeo no se puede eludir al recurrir a este animal y símbolo poéticos. Como ejemplifica su referencia a la influencia de la chicharra en la poética homérica, la cigarra/chicharra es un lugar común de la cultura y poesía griegas.<sup>3</sup> En pocas palabras, resulta imposible separar la afirmación de este símbolo poético y natural de Venezuela de tradiciones y lenguas europeas preexistentes.

Además, enfocando la obra montejiiana con este hecho en mente, descubrimos la presencia ineludible de un discurso poético europeo en cada leitmotiv empleado por el poeta venezolano al construir una poética “natural” venezolana, de la cual la cigarra constituye el símbolo central. El café, por ejemplo, sirve de símbolo de la tierra y el

pueblo venezolanos en la poesía montejana, pero corresponde a una planta llevada a Venezuela por misioneros españoles en el siglo XVIII y está cargado de una simbología cristiana en varios poemas. De igual modo, el caballo, particularmente dominante en sus primeros poemarios, se identifica con el caballo de Simón Bolívar y con la casa cuasi-rural de la infancia del poeta, pero también está asociado de modo inextricable con los conquistadores.<sup>4</sup>

## Conclusiones

¿Representa esto, pues, un fracaso de parte de Montejo en su intento por encontrar una poética “natural” verdaderamente venezolana, poética necesaria para ocasionar una autenticidad ontológica en Venezuela? Todo lo contrario. Como demuestra la referencia que hace Sandoval a la influencia de la chicharra en la poesía homérica, no sólo “Montejo” parece contento de no buscar escaparse de la asociación con tradiciones europeas preexistentes, sino también que tal asociación es inseparable de la afirmación de una poética particularmente venezolana.

La clave aquí, quisiéramos sugerir, está en la idea de la remodulación de lo europeo. Montejo acepta e incorpora los símbolos y tradiciones europeos con los que está en deuda, como debe hacer, siendo poeta latinoamericano cuyos antepasados, lengua, e identidad están estrechamente vinculados a Europa. Pero su obra demuestra que, colocados dentro de una poética y un paisaje venezolanos, el significado y la significación de tales símbolos y tradiciones cambian. Es decir, el ruseñor es rechazado no sólo porque sea de una poética y una fauna europeas, sino también porque simplemente no está presente y, por ende, no tiene significado en Venezuela. Lo mismo no pasa, sin embargo, en el caso del caballo y el café, los cuales sí están presentes en Venezuela y en la poética venezolana de Montejo – estrechamente vinculados a lo europeo, claro está, pero cuyo significado no es el mismo que en Europa.

Asimismo, el significado de la cigarra no es el mismo que en la Grecia Antigua. La cigarra en Venezuela, como el ser mismo, está preñada de lo autóctono y lo personal, como revela Montejó en “Partitura de la cigarra”, por ejemplo, al describir “la voz de mi padre que está en su silencio | y regresa en el canto de la cigarra” (1999: 58). De este modo, al declarar que la cigarra ha de ser una metáfora de la naturaleza y ontología de Venezuela y de sí mismo, como poeta de Venezuela, Montejó afirma su deuda a lo europeo al mismo tiempo que anuncia que tanto el poeta como el ser auténtico o poético en Venezuela son – o han de ser – una renovación y una nueva versión de estos mismos términos y tradiciones.

---

<sup>1</sup> El samán es un árbol propio de los trópicos americanos. Cabe notar que este énfasis distingue el poema del resto del poemario, donde prevalece el término genérico “árbol”.

<sup>2</sup> La paraulata es un pájaro encontrado en los llanos venezolanos.

<sup>3</sup> Véase Egan (1994).

<sup>4</sup> Véase Crespo (1981: 10).

## **Bibliografía**

- Crespo, Luis A., Eugenio Montejó, y Alberto Patiño (editores.). *El Caballo en la poesía venezolana*. Caracas: Acapromo SRL, 1981.
- Egan, Rory B. “Cicada in Ancient Greece.” *Cultural Entomological Digest* 4 (nov 1994). 30 sept. 2004. [http://www.insects.org/ced3/cicada\\_ancgrcult.html](http://www.insects.org/ced3/cicada_ancgrcult.html)
- Montejó, Eugenio. *Algunas palabras*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1976.
- *Terredad*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- *Trópico absoluto*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1982.
- *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988 [1986].
- *El cuaderno de Blas Coll*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 1998 [1981; 1983].
- *Partitura de la cigarra*. Madrid: Pre-textos, 1999.
- Sandoval, Sergio. *Guitarra del horizonte*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1991.